

La paternité revisitée de F.-W. Murnau et de Fritz Lang

Paul Warren

Volume 18, numéro 1, printemps-été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500682ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500682ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Warren, P. (1985). La paternité revisitée de F.-W. Murnau et de Fritz Lang. *Études littéraires*, 18(1), 157–181. <https://doi.org/10.7202/500682ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LA PATERNITÉ REVISITÉE

de F.-W. MURNAU

et de FRITZ LANG

paul warren

**Nous n'avons pas de pères, nous n'avons que
des grands-pères**

(W.H. Herzog)

Les critiques de film quand ils écrivent sur le cinéma allemand contemporain aiment citer Herzog : « nous n'avons pas de pères nous n'avons que des grands-pères » ou encore Wenders : « j'aurais voulu avoir Fritz Lang comme père ». Il faut dire que cette lamentation nostalgique révèle un malaise qui n'a rien de passager ni de cinématographique, mais qui renvoie au « mal être national » que décrivent à tour de rôle et non sans complaisance romantique « Les Maîtres Penseurs » germaniques¹. « L'Allemagne d'hier et de demain, jamais d'aujourd'hui », écrivait Nietzsche. Et, dans sa foulée, Ziegler, Eisner, Kracauer, Worringer : la façon qu'ont les Allemands d'affronter le présent est « énigmatique » (Ziegler), « démoniaque » (Eisner), elle est révélatrice d'une « difficulté congénitale à affronter le réel », (Kracauer), elle manifeste « une contradiction insurmontable entre le moi et le monde » (Worringer).

Les films expressionnistes allemands des années vingt, « nos seuls référents valables », disait Wenders, donnent l'étrange impression de décrocher de la réalité, comme s'ils avaient été conçus par des artistes en proie à la peur jusqu'à la psychose. Les personnages de ces films, Francis dans *Caligari*,

Maria dans *Metropolis*, Hutter dans *Nosferatu*, Marguerite dans *Faust*, le portier dans *Le Dernier des Hommes*, Rabbi Loew dans *Le Golem*, se terrent au creux des caves et des souterrains comme des bêtes terrorisées. Ce qui frappe dans ces films c'est peut-être, avant tout, le regard des personnages. Ce ne sont pas des regards en champ-contrechamp, ces regards cinématographiques qui lient les vedettes les unes aux autres dans leur espace mutuellement et exclusivement occupé, qui suturent la séquence en la maintenant dans le cadre de l'écran et qui font galoper la diégèse de l'histoire, une histoire à la manière de Hitchcock qui disait : « donnez-moi deux cent regards et je vous fais un film ». Le personnage d'un film expressionniste ne regarde pas son vis-à-vis ou son interlocuteur, il « voit » à travers lui, au-delà de lui, autre chose que lui. L'intensité et la fixité du regard de l'acteur expressionniste, de l'actrice surtout, font sourire le spectateur moderne. Il les assimile au jeu obligatoirement grandiloquent du cinéma muet. Cette réaction est facile et ramène au premier plan superficiel des comportements humains qui se révèlent à l'analyse d'une remarquable cohérence. Dans *Nosferatu*, lorsque Nina dirige son regard vers son mari, Hutter, les yeux démesurément agrandis par l'épouvante, il est manifeste — et les critiques l'ont souvent noté — que sa vision va bien au-delà du seuil de la perception habituelle et réaliste, en l'occurrence son mari, petit employé d'un agent immobilier et dont l'attitude, somme toute, s'avère normale. Ce que « voit » Nina par-dessus l'épaule de Hutter, dans l'ombre invisible qui se profile derrière lui, c'est le double maléfique de celui-ci, *Nosferatu* le vampire. La gestuelle théâtrale de la jeune femme prolonge, en le figurant dans l'espace, son regard exorbité : devant sa fenêtre ouverte, lorsqu'elle tend les bras devant elle, aspirant le vent de la mer qui gonfle les rideaux de sa chambre, c'est le souffle pestilentiel du vampire qu'elle accueille et dont elle se laisse pénétrer. Dans les souterrains du château du comte Orlok, au plus profond de la forêt des Carpathes, Hutter découvre le sarcophage où dort pendant le jour *Nosferatu*. Le comportement du jeune homme est étrange. Il ne regarde pas le vampire mais il fixe le mur devant lui ; en proie à une panique indescriptible, il recule en rampant vers l'escalier de la cave et pousse de son dos la paroi de pierre comme s'il voulait se fondre en elle. Il vient de faire la découverte horrible, mais qui le fascine, de

son double démoniaque. Et pour cette prise de conscience il fallait qu'il descende dans la crypte du château, à l'intérieur de lui-même, « au cœur de son architecture intérieure »².

Dans le cinéma expressionniste allemand, le monde extérieur (derrière la porte, au fond de la chambre, à travers la fenêtre, au bout du couloir...) est irrémédiablement hostile et piégé. Trop faible et démuni pour l'affronter, l'individu recule, « retreat into the shell », écrit à plusieurs reprises Kracauer³. Mais en se réfugiant sur ses arrières, il découvre horrifié l'univers monstrueux qui l'attendait sur ses avants : le côté obscur et ensauvagé de son moi. Maria qui recule devant l'inventeur fou, Rotwang (*Metropolis*), se précipite d'elle-même, dans son affolement, à travers le labyrinthe de la ville souterraine, vers le lieu de sa robotisation d'où surgira son double maléfique. C'est la même fuite éperdue devant le réel qui se manifeste dans la première partie du *Faust* de Murnau : le vieux savant est terrorisé devant le monde extérieur ensorcelé par Méphistophélès. Il refuse d'avancer, retourne sur ses pas et se réfugie dans son cabinet de travail où il sera acculé à la métamorphose et à la damnation. Même effroi devant le réel dans *Le Dernier des Hommes* de Murnau. Le portier, découvert par le monde extérieur dans sa nouvelle fonction dégradante de préposé aux latrines, se blottit au fond de son misérable réduit dans la désespérance et l'anéantissement.

Jamais cinéma ne fut plus désespéré que le cinéma expressionniste allemand. Un étudiant du programme d'Études Cinématographiques de l'Université Laval vient de proposer comme sujet de maîtrise une étude comparative entre le misérabilisme du cinéma québécois et la désespérance du cinéma expressionniste allemand. Le projet est audacieux. Une différence fondamentale, en tout cas, devra être posée au départ entre les deux cinémas : le misérabilisme cinématographique québécois n'invente pas ses patterns originaux et son esthétique comme le fait la désespérance cinématographique allemande. Les Allemands vont jusqu'au bout des processus qu'ils déclenchent⁴, ils expriment jusqu'à plus soif les tendances profondes de leur culture. Le cinéma qui enregistrerait sur pellicule, avec un entêtement masochiste, les derniers soubresauts de la peinture expressionniste se révélait l'expression exacerbée de l'univers du Weimar en décomposition. Les films expressionnistes devenaient des machines

infernales qui torturaient les personnages pour les précipiter en finale dans le désespoir. Ceux-ci auraient fatalement basculé dans le suicide n'eût été l'intervention, « à la dernière minute », non pas d'un héros sauveur venant du hors champ filmique mais du bailleur de fonds extra-diégétique, le producteur. Ce dernier, craignant l'impact sur le public d'œuvres aussi désespérées, obligeait le réalisateur à prendre en pitié ses personnages et à leur tourner des finales ambiguës ou carrément optimistes (*Caligari*, *Nosferatu*, *Faust*, *Le Dernier des Hommes*, *Le Golem*).

L'esthétique de la désespérance

Le cinéma expressionniste allemand invente les patterns structurants de la thématique de la défaite humaine. Il est difficile de trouver dans l'histoire du cinéma des œuvres où la fusion entre la technique et le sujet traité, entre la forme et le fond, est aussi réussie que chez les grands cinéastes de l'Expressionnisme, Murnau et Lang. Il y a bien les réalisateurs soviétiques, Eisenstein, Vertov et Dovjenko qui, à la même époque et prenant le contre-pied des réalisateurs allemands en prophétisant la victoire de l'homme aliéné, réussirent à inventer des formes de montage qui disent remarquablement la dialectique révolutionnaire. Mais les cinéastes formalistes russes véhiculent dans leurs œuvres filmiques l'idéologie marxiste, abstraite et en définitive imposée du dehors, alors que les cinéastes expressionnistes allemands secrètent leur « *weltanschauung* », leur vision du monde et, peut-être bien, comme le dit Lotte Eisner, « l'âme allemande »⁵.

Les travaux qui traitent du cinéma expressionniste mettent habituellement l'accent sur l'importance du rapport lumière/ombre dans les films de Lang et de Murnau. Il devient évident, à l'analyse, que le spot lumineux qui troue les images des films de Lang et la luminosité vaporeuse et tremblante de *Nosferatu* et de *Faust* de Murnau sont bien autre chose que des trucs techniques au service d'un quelconque message à véhiculer. La lumière et l'ombre chez Lang et Murnau ne servent pas seulement à doser les plans de la séquence au rythme du temps qui s'écoule et ainsi entraîner l'histoire à se dérouler linéairement. Au niveau métaphorique, et c'est ce niveau qui compte comme l'ont bien vu Kracauer et surtout

Eisner, la nuit est le double du jour et son double démoniaque. Chez Lang, l'homme tente désespérément de conserver sa fragile luminosité, de garder sa lampe allumée (Maria qui lutte dans les catacombes de Metropolis pour que sa bougie ne s'éteigne pas), de maintenir sa structure au milieu d'un monde obscur et plein de pièges. Chez Murnau, le mouvement s'inverse mais la vision des choses est la même ; l'homme va au monde⁶ et, en y pénétrant, il s'y enlise comme dans du sable mouvant ; il découvre, tapi dans l'ombre, le monstre tellurique et vampirisant. Chez Lang, l'homme se durcit stoïquement pour demeurer vivant à la surface du monde ; le héros de Lang, tel le Chevalier de Dürer, brille au centre de l'espace écranique comme sur la pointe d'un rocher entouré de maléfices. Chez Murnau, l'homme est vampirisé par le réel, il est aspiré par le monde dont les éléments épars s'illuminent sur sa route pour l'ensorceler.⁷

À l'époque du muet, l'enchaînement des plans d'une séquence de film devait permettre à l'histoire de se dire de façon claire et éloquente. Dans un film des années vingt, les images se succèdent selon une logique obligatoirement linéaire, comme le prolongement immédiat, presque visible, de l'appareil à entraînement de pellicule qui les fait apparaître sur l'écran. Le cinéma expressionniste allemand obéit à cette règle de narrativité rectiligne qui permet de distribuer à la queue leu leu les fragments d'un ensemble diégétique. Mais de même qu'ils se sont servis de l'ombre et de la lumière pour révéler l'angoisse de l'homme au sein d'un monde hostile, les cinéastes expressionnistes ont fait de l'obligatoire enchaînement des images cinématographiques un matériau pour leur esthétique de l'irréversible. Chez Lang et Murnau, le déroulement linéaire des plans qui fait galoper l'histoire fictionnelle acquiert une épaisseur unique dans le cinéma de l'époque du muet, il se gonfle d'un coefficient de fatalité qui va bien au-delà du montré immédiat et qui exprime par-dessus la tête des protagonistes tout le pessimisme de l'Allemagne.

Dans les films de Lang, le plan qui survient donne l'impression d'un enfermement définitif. Ce n'est plus un simple cadrage technique qui délimite l'espace de la diégèse. C'est une cage qui encadre et emprisonne le protagoniste, un piège infernal qui lui tombe dessus subitement comme s'il venait non plus seulement du hors-champ latéral mais d'un ciel

hostile et plein de dieux vengeurs. Et l'homme incarcéré dans l'écran rectangulaire devenu geôle cherche désespérément une issue : Maria et plus tard Feder dans la maison du savant fou Rotwang, Feder au milieu des ouvriers des catacombes (*Metropolis*), Siegfried à son arrivée au château du roi Gunther ou dans le jardin avec sa femme Kriemhilde (*Nibelungen*), Mabuse dans la cave de son appartement (*Mabuse, Le Joueur*), Becker en fuite dans les rues de la ville (*M, Le Maudit*).

On se souviendra de l'atmosphère de fatalité et d'étouffement que ces séquences évoquent. La jeune femme Maria qui tente d'échapper à son poursuivant est cinématographiquement propulsée en avant de plans en plans, de cellules-pièges en cellules-pièges toutes aboutées les unes aux autres et qui l'emprisonnent par à-coups, inexorablement. Feder qui se précipite à la rescousse de Maria voit les pièces de la maison de Rotwang ouvrir leur porte l'une après l'autre, devant lui, pour les refermer aussitôt dans son dos. Dans les caves de Metropolis, les plans ne s'ouvrent que pour se refermer comme des mâchoires monstrueuses qui dévorent les ouvriers.

Lorsque le preux Siegfried (*Nibelungen*) se présente devant le château de Gunther, roi des Burgondes, Lang compose un plan d'ensemble d'une remarquable symétrie : le héros est fiché au centre exact du plan ; très haut, au-dessus de sa tête, comme pour l'emprisonner définitivement, la voûte majestueuse d'une énorme porte gothique. C'est ce genre de plans, vraisemblablement, qui faisait dire à Godard que Fritz Lang tournait ses films comme s'il avait pour caméra un fusil à lunette télescopique. Le plan devient cible et le personnage en son milieu se fait petit cercle lumineux offert au monde extérieur hostile, à l'ennemi qui guette dans le noir du hors champ. Dans la première partie des *Nibelungen*, la Mort de Siegfried, l'enchaînement des plans des séquences atteint une logique dans l'irrémediabilité du destin tragique jamais égalée, me semble-t-il, dans l'œuvre expressionniste de Lang. Les ennemis envahissent l'espace du héros et se tiennent partout à l'affût, devant une porte, une fenêtre, un mur, à l'ombre d'une colonne. C'est la même logique de l'irrémediable que l'on retrouve dans *Mabuse, Le Joueur* où les murs de la cave qui emprisonnent le docteur devenu fou font surgir les

fantômes de ses victimes qui l'assaillent de toutes parts. Même logique également dans *M, Le Maudit* où Becker traqué comme une bête fauve voit tous les lieux où il se réfugie se révéler des pièges. Mais revenons aux *Nibelungen*. Lorsque Siegfried veut se soustraire aux regards qui le traquent afin de révéler un secret à sa femme Kriemhilde, il entraînera cette dernière sur un banc du parc adossé à une haie. Ils sont à ciel découvert. Il n'y a plus de portes, plus de fenêtres, plus de murs pour écouter et le buisson derrière le banc est épais et touffu. L'adversaire est là pourtant. Au loin, sur la façade du château, une fenêtre est ouverte et les ennemis jurés de Siegfried y apparaissent. Pour encercler le plan central des époux sur le banc du parc, Lang enchaîne plusieurs plans serrés de Hagen, Brünhild et Gunther à la fenêtre, de face, de dos, de profil, humant l'air et fixant l'horizon, étrangement à proximité de leur victime, jusqu'à se pencher presque au-dessus de son épaule. Le plus étrange et qui dévoile la vision du monde de Lang, le buisson, au dernier plan de la séquence, par la technique de la surimpression, se métamorphose en tête de mort. Une prémonition de la mort de Siegfried, pour sûr. Mais il y a plus. Pour Fritz Lang, par-dessus les intrigues qui font s'activer les personnages du film, au-delà des réalités qui se voient et s'entendent à même le champ-contrechamp cinématographique, le monde est métaphysiquement mauvais, il écrase l'homme et celui-ci est irrévocablement condamné.

Nous savons que la première partie des *Nibelungen*, la Mort de Siegfried, a plu à Hitler. Il y a vu sans doute l'image de l'Allemagne aryenne victime de la haine du monde extérieur. Ce qui seyait bien à ses besoins de vengeance. Il n'a pas vu que l'œuvre s'alimentait en profondeur au mouvement expressionniste, mouvement qu'il pensera, dans quelques années, avoir détruit de fond en comble alors qu'en réalité, comme nous le verrons plus loin, il ne fera qu'en réaliser les aspirations les plus secrètes.

L'irréremédiable logique des plans qui enchaîne la séquence et piège l'homme *in toto* constitue chez Murnau, autant que chez Lang, une structure fondamentale. Seulement, comme on l'a vu avec l'ombre et la lumière, la trajectoire linéaire d'un film de Murnau est différente de celle d'un film de Lang. Le monde extérieur dans un film expressionniste de Lang est une enfilade de cachots aux murs solides comme du granit et le

héros pris au piège cherche inlassablement une voie vers la sortie. Chez Murnau, le monde extérieur est flou et indéterminé, susceptible, avons-nous dit, de métamorphose, et le héros y est aspiré pour sa perte. L'espace cinématographique de Murnau est marqué au coin, à tous ses coins et à tous ses côtés, du vampirisme.

Dans *Nosferatu*, Nina en proie au somnambulisme et qui avance comme un zombi sur la rampe du balcon de sa chambre est aspirée par deux espaces antinomiques, aussi mortellement dangereux l'un que l'autre : celui du vide qui rejoint l'horreur indéfinie de *Nosferatu*⁸, et celui du lit à baldaquin au fond de la chambre où tout semble, à première vue, définitivement rassurant mais qui recèle les pièges de l'hypocrisie bourgeoise⁹. Deux univers qui s'avèrent un monstre bicéphale. Le héros de Murnau est déchiré entre Charybde et Scylla. C'est la torture de l'écartèlement, l'effort désespéré du condamné pour retenir sur place des forces qui s'activent à l'entraîner vers la mort.

Dans *Faust*, Marguerite, seule dans sa chambre, hésite entre la porte et la fenêtre. Entre la porte qui donne accès au leurre de la sécurité familiale et la fenêtre qui s'ouvre sur l'illusion de la liberté. Derrière la porte, au cœur du *home* traditionnel, deux personnages : sa mère qui l'éduque selon les canons de la morale chrétienne sous la surveillance de la Vierge, et son frère qui lui fait cadeau d'un voile pour enfermer sa chevelure et couvrir ses épaules et qui se révèle dans une séquence ultérieure le gardien ombrageux de sa vertu ; derrière la fenêtre, aux abords extérieurs de la maison, deux personnages également : Faust, libre comme le vent et beau comme un dieu et, en retrait dans son ombre, Méphistophélès, son double maléfique. En équilibre instable entre ces deux espaces contradictoires et également piégés, la petite chambre de Marguerite devient un véritable traquenard. La jeune fille découvre au fond du tiroir l'objet ensorcelé que Méphisto y a déposé à son insu, un écrin contenant un collier de perles précieuses. Le déchirement de Marguerite, son impuissance à choisir entre la porte et la fenêtre, se cristallisent désormais sur ce tiroir qu'elle ouvre pour le refermer aussitôt, sur cet écrin dont elle soulève et rabat le couvercle en sursautant, sur ce collier qu'elle tient un instant entre ses doigts pour le lâcher brusquement comme s'il s'agissait d'un serpent venimeux¹⁰.

Et lorsque, vaincue, optant pour la parure plutôt que pour le voile, elle se mettra au cou le collier de perles brillantes, son destin tragique sera irrémédiablement arrêté. Le monde extérieur ensoleillé qu'elle entrevoyait de sa fenêtre et qu'elle croyait être celui de Faust se révélera celui de Méphistophélès, un trou béant dans lequel elle sera aspirée.

Par delà l'histoire bien connue de Marguerite que le cinéaste reprend avec un sens aigu de la psychologie féminine, comme les critiques l'ont souvent noté, c'est la conception de l'espace de Murnau qu'il importe de pointer. Un film de Murnau se développe en spirale et l'espace cinématographique est un gouffre qui entraîne le personnage dans la mort. Hutter, Faust, le portier avancent sur un terrain miné, se condamnant eux-mêmes inéluctablement. La séquence d'un film de Murnau est articulée selon un pattern facilement reconnaissable. Un espace-réceptacle apparaît sur l'écran : un angle de rue, un sentier dans la forêt, une porte ouverte dans un mur, une chambre dans une maison et le personnage s'y engouffre comme s'il était attiré par un aimant. Ce n'est pas comme chez Lang un espace-trappe qui tombe sur le personnage pour le prendre au piège, c'est un espace-ventouse qui pompe le personnage et l'ensorcelle. À la vérité, le véritable vampire chez Murnau, ce n'est pas le comte Orlok qui se métamorphose en Nosferatu, c'est l'articulation formelle de l'espace écranique vampirisant.

Cette structure filmique de l'espace en attente du personnage s'est installée à demeure dans le cinéma commercial et, de façon remarquable, dans le cinéma américain. Avec l'apport du son, puis de la couleur, elle s'est sournoisement rendue invisible à « l'œil nu ». Elle s'est surtout libérée de sa connotation expressionniste. Elle n'est plus aujourd'hui qu'une technique privilégiée du suspense. Hitchcock en a fait une des structures de base de son cinéma. Elle permet au spectateur, depuis cinquante ans, de se spécialiser dans son comportement paternaliste vis-à-vis du héros de l'écran : il sait d'avance l'espace-embûche dans lequel le héros va pénétrer dans un instant ; mieux, il s'installe en voyeur dans l'espace fictionnel et il y attend le protagoniste, anticipant sa réaction avec délectation ¹¹.

La vision expressionniste de l'espace monstrueux qui engloutit le personnage s'est transformée en un code commercial d'identification du spectateur à l'action de l'écran. Le

cinéma de Lang et de Murnau est un cinéma d'auteur. L'ombre et la lumière, l'organisation de l'espace et le montage des plans qui le caractérisent ne cherchent pas à piéger le spectateur pour l'entraîner dans l'œuvre. Ils disent le monde comme piège. Ils expriment « le mal être » de l'homme devant une réalité sociale et politique qui n'a pas de sens.

Il est une autre structure caractéristique du cinéma de Lang et de Murnau et qu'il nous faut analyser, car mieux encore que le rapport lumière/ombre et l'espace piégé (auxquels elle renvoie d'ailleurs) elle permet de saisir l'esthétique de la désespérance, c'est le montage parallèle.

Quand les historiens et les exégètes du cinéma parlent de montage parallèle dans un film expressionniste allemand, ils citent en exemple le voyage de Hutter dans *Nosferatu*. Le cas est exemplaire. Aussi exemplaire que la séquence des bœufs à l'abattoir, dans *La Grève*, pour le montage des attractions chez Eisenstein. Hutter qui a réussi à fuir le château de *Nosferatu* entreprend son long périple de retour vers Brême où l'attend sa femme Nina. Cependant qu'il voyage par terre, *Nosferatu*, son double, voyage par mer, attiré par la même ville et par la même Nina. Le montage alterne la progression des deux voyageurs selon un parallélisme parfait. C'est qu'à la vérité il s'agit d'un unique individu qui s'avance vers son destin tragique, déchiré entre son moi bénéfique et son moi maléfique, entre deux espaces qui se font face en s'opposant l'un à l'autre et dont l'un est le double de l'autre, comme la porte est le double de la fenêtre et la lumière le double de l'ombre. Ce n'est pas un montage parallèle qui s'installe pour créer le suspense : qui arrivera le premier à Brême et auprès de Nina ? C'est l'expression cinématographique du double de l'homme¹².

Mais c'est ailleurs, dans d'autres séquences de leurs films, que se révèlent en creux l'esthétique du montage parallèle chez Murnau et, également, chez Lang. Si les segments cinématographiques du monde extérieur entremêlent leurs signifiés, lesquels expriment l'ambiguïté de l'homme — et c'est ce qui se passe avec le voyage Hutter/*Nosferatu* — à un autre niveau, les données du réel et de l'imaginaire ont tendance à se confondre. Dans *Le Dernier des Hommes*, il y a bien un montage parallèle, tout à fait conventionnel, qui fait alterner la tante qui se presse vers l'hôtel, à travers la cohue

des trottoirs, et le portier en train de décrotter les latrines du même hôtel. Pourtant, l'attitude du pauvre homme, la peur qui s'empare de lui, son regard exorbité sur la porte close des toilettes, et cela avant même que la tante n'ait pénétré dans son espace et reconnu son état dégradé, montrent bien qu'il s'agit, par delà et à même le montage parallèle, d'un « flash forward » imaginaire. Cependant que le portier, en proie au sentiment de culpabilité et de persécution, se « voit » découvert par la tante, celle-ci, dans la réalité, progresse vers lui, descend dans les toilettes et le découvre. Dans d'autres séquences du même film, on ne sait plus s'il s'agit d'un montage parallèle entre deux espaces autonomes ou d'un « flash forward » imaginaire : par exemple, la séquence où l'on passe de l'hôtel où le portier vient de perdre son travail et son uniforme au quartier populaire où sa fille prépare ses noces. Deux espaces distincts, géographiquement éloignés l'un de l'autre et dont l'un est l'envers de l'autre : d'un côté, un homme humilié, dépouillé de sa livrée prestigieuse ; de l'autre, une jeune fille exaltée qui revêt sa robe de mariée. Même si nous savons que, effectivement, des noces se préparent et que les images, par ailleurs véristes, presque documentaires, qui nous en sont montrées parallèlement à celles du portier dans son lieu de travail ne font qu'en exprimer la réalité, nous nous prenons à penser que ces images de noces, à ce moment précis du film, pourraient fort bien n'exister que dans l'imaginaire du vieil homme. Lorsque celui-ci fixe le mur qui lui fait face, de ce regard de voyant cher aux Expressionnistes, sa peur de se trouver « nu » dans son quartier endimanché est telle qu'il pressent et « voit », effectivement, cette noce par ailleurs réelle et qui l'attend sur ses avants pour l'engloutir. Même préscience et vision qui annulent la distance dans *Nosferatu* et dans *Faust*. Au moment où Hutter, la nuit, dans le château de Transylvanie, est victime de l'agression de Nosferatu, à des milliers de kilomètres de là, à Brême, en Allemagne, le cri de sa femme, Nina, qui se réveille en sursaut, est perçu par le vampire qui regarde au loin, qui « voit » la jeune femme et suspend son geste. Et dans *Faust*, le cri de Marguerite condamnée au bûcher traverse l'espace et se répercute sur le rocher où son amant est assis. On pense aux élégies romantiques de Hölderlin et au *Cri* de Munch. Chez Fritz Lang, où l'imperméabilité de chaque espace est pourtant typique, le même phénomène existe. Dans *Metropolis*, Feder, alité à la

suite d'une dépression aiguë, se dresse brusquement dans son lit et « voit » le comportement de Maria qui s'exhibe en danseuse de cabaret sous les yeux avides des spectateurs. Même si la séquence n'est pas grevée d'ambiguïté concernant le réel et l'imaginaire — Maria devenue robot danse réellement dans un club de nuit et Lang nous la donne à voir à travers l'imagination enfiévrée de Feder pour lui ajouter un coefficient d'étrangeté et d'irréalité —, il n'en reste pas moins que le réel, pour lui comme pour Murnau, est infiniment fragile et la proie toujours possible des métamorphoses.

Jean-Charles Lyant, dans l'excellent article qu'il a écrit pour le présent numéro d'*Études littéraires*, sur le kitsch et le cinéma de Syberberg, cite un texte bien connu de Nietzsche dont je voudrais reprendre la première phrase :

L'Allemand aime les nuées et tout ce qui est flou, mouvant, crépusculaire, humide et voilé ; tout ce qui est incertain, inachevé, fugitif, évanescant ou en devenir lui paraît profond, où qu'il le trouve. L'Allemand n'est pas, il devient, il évolue.

L'analyse que nous venons de faire de quelques structures de base du cinéma expressionniste de Lang et de Murnau, en nous inspirant de quelques critiques reconnus, démontre que les deux plus grands cinéastes allemands, ceux que Wenders et Herzog auraient voulu avoir pour pères, ont exprimé dans leurs œuvres, à maints égards, l'intuition de Nietzsche. Nous avons déjà noté que ce que dit Nietzsche de « l'âme allemande » est repris inlassablement, comme un leitmotiv, par de nombreux auteurs et exégètes de la culture allemande dont nous avons reproduit quelques idées-forces dans notre introduction. À ce propos, je me permettrai de citer au long un texte de Léopold Ziegler qui apparaît en exergue du livre de Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, et dont je n'ai fait que reprendre une courte phrase au début du présent article :

Il faut qualifier tout simplement de démoniaque ce comportement énigmatique à l'égard de la réalité, de ce tout solide et fermé que représente le monde. L'homme allemand, c'est l'homme démoniaque par excellence. Démoniaque semble véritablement l'abîme qui ne peut être comblé, la nostalgie qui ne peut être apaisée, la soif qui ne peut être étanchée⁴.

Sans prendre nécessairement Ziegler au pied de la lettre (ce qu'a tendance à faire, non pas Lotte Eisner qui demeure nuancée, mais Siegfried Kracauer dans son livre déjà cité, *From Caligari to Hitler*), il n'est pas étonnant que les films

expressionnistes de Lang et de Murnau, ceux de Wiene et de Wegener aussi que nous n'avons fait que mentionner, soient les premiers et les plus grands films d'horreur que le cinéma nous ait donnés. En comparaison, ceux qui ont été produits en Amérique et sur leur lancée (souvent avec les mêmes techniciens), de la série des *Frankenstein* à la kyrielle des *Exorcistes*, en passant par les deux *Dr Jekyll and Mr Hyde*, semblent avoir été fabriqués pour faire peur aux enfants et, partant, faire des recettes.

Puisque nous sommes au chapitre des citations, revenons sur celle de Worringер: il y a chez les Allemands «une contradiction insurmontable entre le moi et le monde». Worringер, au début du siècle, a écrit un livre qu'on a traduit en français sous le titre de *Abstraction et Empathie*¹³ et qui fut considéré comme la bible de l'Expressionnisme. Pour Worringер, le besoin des artistes allemands d'isoler des éléments du réel, pour le maîtriser, cette tendance à l'abstraction naîtrait de «la grande inquiétude qu'éprouve l'homme terrorisé par les phénomènes qu'il constate autour de lui et dont il est incapable de déchiffrer les mystérieux contrepoints»¹⁴. L'angoisse fondamentale de l'homme en face d'un espace hostile et illimité «suscite en lui l'obligation d'arracher les objets du monde extérieur à leur contexte naturel pour les regrouper selon une nécessité du monde intérieur. L'abstraction devient ainsi l'arme du désespéré devant la terreur ontologique»¹⁵. Worringер va jusqu'à dire que la peur de l'Allemand devant le monde technologique rejoint la terreur ressentie par le primitif face aux phénomènes de la nature qu'il ne comprenait pas et qu'il était contraint de mimer pour en conjurer les méfaits. La réflexion de Worringер sur le primitivisme de l'Expressionnisme allemand ramène à l'esprit l'expression de Kracauer, «retreat into the shell», déjà citée au cours de ce travail. Qui plus est, elle incite à poursuivre dans la même veine métaphorique. Lors de projections de films expressionnistes, j'ai souvent eu l'impression étrange d'être projeté à l'époque préhistorique, dans cet univers sombre de cavernes et d'animaux à carapace où tout le dur s'enroule autour du vivant alors que le mou se réfugie à l'intérieur dans l'obscurité de l'indifférenciation. Nous savons bien que chez l'animal évolué les sens sont extériorisés et différenciés, permettant une communication complexe et toujours à négocier avec le monde. Comme si le mou était passé à l'extérieur et à la

surface du corps et le dur, l'ossature, le squelette, à l'intérieur en tant que soutènement ¹⁶.

Dans l'univers expressionniste du cinéma allemand dont nous avons dégagé quelques traits structurels de base, l'homme n'a « ni yeux ni oreilles mais une bouche pour crier sa terreur » ¹⁷. Nu et frileux, lové derrière la porte close de sa cave, il est incapable de prendre pied, de s'arc-bouter à du solide en lui-même.

L'esthétique du triomphe

De l'esthétique de l'irréversible défaite humaine, le cinéma allemand est passé, brusquement, à l'esthétique de l'irréversible Triomphe de la Volonté. Visionner le grand film nazi, *Triumph des Willens* (1934), de Leni Riefenstahl, après une rétrospective du cinéma expressionniste de Lang et de Murnau, fait l'effet d'un choc. C'est le portier dégradé de l'hôtel Atlantic qui se dresse dans son nouvel uniforme rutilant. Et ce n'est plus le producteur de l'UFA ¹⁸ qui, craignant le profond pessimisme du *Dernier des Hommes*, ajoute une finale impromptue au film de Murnau en faisant du portier l'héritier d'un millionnaire américain. C'est le metteur en scène du Troisième Reich, Adolf Hitler qui, de sa baguette magique, métamorphose le cinéma expressionniste en cinéma aryen et fait du dernier des hommes le Premier Homme de l'univers.

Jamais titre n'a si bien collé à son sujet que ce *Triomphe de la Volonté* de Hitler-Goebbels-Riefenstahl. Tout dans ce film est droit, bandé, tendu à l'extrême : les corps des hommes, les visages innombrables en gros plan, les morceaux de foule, les discours proférés, la marche des militaires, les édifices publics, les sculptures, les bannières et les drapeaux qui claquent au vent. Tout ce que découpent la caméra et le montage est clair, précis, autonomisé, définitif.

Dans ce nouvel univers, il n'y a plus que l'enveloppe, la surface lisse, l'extérieur de soi et des choses qui s'expriment. Toute l'expression de l'intérieur affolé et terrorisé de l'Expressionnisme a été balayée. Et cet univers est dur. Comme si l'on pouvait désormais se payer le luxe d'occulter son moi intérieur, le mou ; comme si la dureté du monde extérieur ambiant n'était plus étrangère, ni insolite, ni terrorisante mais allemande, sa propre dureté. Non plus carapace sous laquelle on

retraite dans la désespérance, mais bouclier derrière lequel on fonce en avant sur l'autre que soi.

Le regard terrorisé du personnage expressionniste, ce regard qui fixe dans l'épouvante le monstre imaginaire et jamais défini, se pose enfin sur l'objet de sa quête : l'âme réelle (et non plus déformée par l'angoisse individuelle) de l'Allemagne éternelle, le Führer. Il n'y a plus qu'une seule structure fondamentale qui fonctionne dans *Le Triomphe de la Volonté*, l'œuvre cinématographique maîtresse du Troisième Reich, et c'est celle du regardant/regardé, du regardant sur le regardé ou, si l'on veut, la structure de la « reaction shot ». C'est l'Allemagne, enfin unifiée pour la première fois de son histoire, qui à force d'ouvrir grand les yeux découvre la vue, trouve la Voie lumineuse et regarde extasiée la Vérité. Pendant trois heures de film, il n'y a qu'un seul personnage, un unique acteur, le Regardé Hitler. Des ténèbres de l'Expressionnisme, les misérables personnages qui n'avaient « ni yeux, ni oreilles mais une bouche pour crier leur terreur » relèvent la tête et « voient » leur salut.

De tous les coins de l'Allemagne, de tous les lieux et de tous les espaces, des morceaux de foule découpés au couteau pour le montage pour être unifiés dans la simultanéité convergent vers le Führer. Véritable ostensor lumineux dressé au cœur et au-dessus du peuple élu, Hitler est vu de tous les angles à la fois, à même trente caméras, de face, de dos, de côté, de profil, de proche et de loin, en plongée et en contre-plongée. La réalisatrice a avoué avoir été dans un état de fascination euphorique pendant le tournage. En même temps que les regards s'érigent en droite ligne vers l'unique Regardé, les ruelles tortueuses de l'Expressionnisme s'effacent devant les avenues rectilignes de Nuremberg, les murs carcéraux se transforment en façades porteuses de bannières libératrices, les portes piégées disparaissent et les fenêtres borgnes s'ouvrent toutes grandes sur des grappes humaines qui regardent comme au spectacle.

La nuit tragique, double maléfique du jour chez les Expressionnistes, n'existe plus dans *Le Triomphe de la Volonté*. Il n'y a plus que le diurne qui s'éternise en temps mythique. Quand le soir tombe sur le congrès nazi de Nuremberg, des milliers de flambeaux trouent de partout l'obscurité comme pour la dynamiter. L'Allemagne en proie au nazisme traverse la nuit

en « une titubation enivrée », selon l'expression de Brasillach, le regard fixé sur l'objectif enfin à découvert. Ce film qui est l'expression la plus expressive qui soit du fascisme nazi marque le triomphe de l'homme sur le temps qui se décomposait, dans les films expressionnistes, en traînant ses victimes d'un espace piégé à un autre espace piégé. Il n'y a désormais qu'un instant d'éternité qui s'étire dans un espace univoque vidé de ses maléfices et parfaitement maîtrisé. Ne peut exister, dès lors, que l'unique structure déjà notée, la structure éminemment spéculaire, répétitive et pléonastique, du regardant/regardé.

Dans la revue anglaise *Screen*¹⁹, Steve Neale propose une analyse détaillée des 113 premiers plans du *Triomphe de la Volonté*. Sans le dire explicitement, Neale fait la démonstration que les dix premières minutes et trente secondes du film de Riefenstahl — et la démonstration pourrait s'étendre sur sa totalité — ne sont qu'une seule et même réaction de l'Allemagne massifiée à l'individu unique qu'est le Führer. L'avion personnel de Hitler chasse les nuages²⁰ du ciel germanique et plane au-dessus de Nuremberg devenu microcosme de la nation ; la ville en dessous lève la tête et regarde. Le haut et le bas se contemplant mutuellement, se mirent l'un dans l'autre. C'est la structure narcissique à l'état pur où est exorcisé, rapatrié et nationalisé l'espace étrange et hostile de l'Expressionnisme qu'habitait le double maléfique et vampirisant de l'homme. L'avion vole dans le silence. Riefenstahl n'a pas enregistré le bruit du moteur. Pour que seul se révèle dans le recueillement le message livré à la nation nouvelle, le texte inspiré du martyrologe de Noël et qui s'inscrit sur l'écran, sous l'avion pneumatologique, suspendu au-dessus du peuple élu pour l'embraser de langues de feu :

Cinq septembre 1934, vingt ans après le début de la Grande Guerre, seize ans après la crucifixion de l'Allemagne, dix-neuf ans après le commencement de la Renaissance allemande, Adolf Hitler s'envole vers Nuremberg pour y passer ses fidèles en revue.

Une fois l'avion au sol et son occupant divinisé exposé à la masse, la structure à la verticale du regardant/regardé se rabat à l'horizontale pour recouvrir la terre allemande. Dans les séquences analysées par Neale : Hitler à l'aéroport, Hitler défilant dans les rues de Nuremberg, Hitler arrivant à son hôtel, Hitler au balcon, le montage qu'a réalisé Riefenstahl, à

partir des images produites par ses trente caméramen et ses dix-sept éclairagistes, est inéluctablement orienté vers l'identification de la masse à un être suprême, ou plutôt du corps de l'Allemagne à son âme. *Le Triomphe de la Volonté* est le maître-film du mysticisme fasciste. Il est la caricature spectaculaire et démoniaque du Corps mystique du Christ: les Allemands sont le Corps de l'Allemagne et Hitler en est l'Âme vivificatrice, chaque Allemand est une parcelle de ce Corps animé par le Führer.

Revoyons un instant, comme en flash-back, Marguerite, l'amante de Faust, qui hésite douloureusement entre la porte et la fenêtre, entre deux espaces qui se font face et qui se révèlent aussi mortellement piégés l'un que l'autre. Dans *Le Triomphe de la Volonté*, il n'y a plus de Marguerite parce qu'il n'y a plus personne sous le personnage. Plus d'angoisse par conséquent, plus de durée psychologique, plus de tragédie, plus de dialectique, plus d'intrigue, plus d'histoire. Plus rien qu'une absence totale de pensée. Ce qu'est exactement le fascisme. En somme, il n'y a plus ni espace ni temps. Seulement la masse germanique abstraite et intemporelle et son double statufié inlassablement-infiniment regardé. Derrière la masse anonyme en extase, l'espace insolite et menaçant est aboli. Par delà le Führer, la victoire triomphale est assurée. Entre la masse et le Chef, plus aucun lieu d'instabilité et de peur, le vide est rempli par les croix gammées et les bannières, les fanions et les slogans, figures emblématiques du peuple et de son Führer.

Le montage marque le pas, se met au pas de l'individu unique et de la masse, de la Tête et du Corps: Hitler qui lève la tête et la foule qui lève les yeux vers lui, Hitler qui tourne la tête vers l'horizon (il ne regarde pas le peuple, il est le Regardé) et la foule qui braque son regard sur lui, Hitler qui salue (non pas le peuple mais l'Allemagne abstraite) et la foule concrète qui dirige ses salutations et ses applaudissements vers lui, Hitler debout dans sa limousine décapotable et qui glisse à travers la foule pendant que les caméras captent les milliers de bras tendus vers lui, et surtout Hitler qui discourt et la foule eucharistisée qui boit ses paroles. Systématiquement disséminés dans le film, des gros plans individuels envahissent l'écran: un aigle aux ailes déployées, un homme, une croix gammée, une femme, une statue guerrière,

un enfant et, subrepticement, un soldat casqué brillamment éclairé. Des plans signaux, synecdoques qui disent l'Allemagne civile en voie d'uniformisation militaire. Non moins systématiquement, s'installent de nombreux plans d'ensemble : Hitler au milieu de la foule, Hitler devant la foule, Hitler sur son podium au fond de l'espace écranique et la masse rangée en formation militaire à ses pieds. Ces plans unificateurs sont l'aboutissement logique du *Triomphe de la Volonté*. Mieux, ils révèlent la signification idéologique du rapport regardant/regardé qui scande de part en part le film de Riefenstahl, à savoir que l'Allemagne est embarquée corps et âme dans le Troisième Reich.

Il est évident que cette structure cinématographique du regardant/regardé qui fait fonctionner, pour les privilégier, la « reaction shot » d'identification et le plan d'ensemble totalitaire peut devenir une arme redoutable entre les mains de démagogues. C'est elle qui donne force et popularité aux films populistes de Frank Capra. C'est elle qu'utilise John Wayne dans le film fasciste, *Les Bérets Verts*, qu'il a réalisé au plus fort de la guerre du Vietnam. C'est elle que privilégient les concepteurs de l'émission de télévision dominicale, *The Johnny Swaggart Show*. C'est elle également qui circule en filigrane dans les commerciaux de télévision. C'est elle enfin que le réseau américain ABC a distillé à deux milliards et demi de téléspectateurs, lors des jeux olympiques de Los Angeles²¹.

D'une apocalypse à l'autre²²

Il m'arrive parfois de proposer à des étudiants comme travail de recherche une étude comparative entre *Le Dernier des Hommes* de Murnau et *Voleurs de bicyclette* de De Sica/Zavattini, entre le portier allemand qui perd son uniforme et est rétrogradé et l'ouvrier italien qui perd sa bicyclette et retourne au chômage. Le parallèle est frappant. Il permet de saisir deux perceptions de la réalité diamétralement opposées. Dans le film expressionniste allemand, le héros a affaire à un réel qui n'a pas de consistance, qui ne lui renvoie que son image déformée et grimaçante et dont il n'arrive pas à se distancer. Dans le film néo-réaliste italien, le héros qui est pourtant dans une situation plus problématique que celle du portier allemand — il n'est pas muté, il perd carrément son travail — est devant un réel solidement établi et, somme toute,

rassurant. Trop occupé à se dire lui-même dans son sens premier, immédiat et, surtout, distinct du sujet y déambulant, il ne peut se payer le luxe d'exprimer autre chose que lui-même.

Dans le cinéma néo-réaliste italien — il faudrait dire dans le cinéma italien qui s'avère néo-réaliste jusque dans le fantastique fellinien —, le héros peut traverser les pires épreuves, il donne toujours l'impression de pouvoir retomber sur ses pieds. C'est que le réel dans lequel le personnage évolue est un réel à paliers multiples, un terrain intermédiaire pour emprunter un terme à la géologie, un environnement qui autorise un cheminement horizontal par étapes, par efforts à relais progressifs et purificateurs. Ce réel-là est « travaillé » de fond en comble par la théologie catholique. Au départ et quoiqu'il arrive, il est sauvé par la passion-résurrection du Christ. Les forces du Mal y ont été définitivement terrassées.

Le réel auquel est condamné le personnage des films expressionnistes allemands est un réel ontologiquement tragique. Ce que nous avons tenté de montrer dans le cinéma de Lang et de Murnau. C'est un réel qui n'offre aucune alternative. Il faut, obligatoirement, l'affronter en combat singulier, de plein fouet, dans un face-à-face mortel, comme s'il était l'Adversaire à abattre et non le milieu spatio-temporel à traverser. Il n'y a pas véritablement de « voyageement » dans le cinéma expressionniste allemand, peut-être devrions-nous dire dans le cinéma allemand qui s'avère fondamentalement expressionniste. Il n'y a que des rencontres soudaines et mortelles. Ce cinéma-là ne s'étend pas, ne s'abandonne pas à l'horizontale; il se détend brusquement pour s'ériger à la verticale. Comme si le héros était toujours le premier à combattre le réel. Comme s'il n'y avait pas eu avant lui un Hérault mythique qui aurait tué le Dragon, ouvert la route et dont il ne s'agirait plus que de suivre les pas. Il y a du luthéranisme dans le cinéma expressionniste allemand. La rédemption du monde ne s'est pas opérée jusqu'au bout une bonne fois pour toutes. Le monde extérieur demeure toujours le royaume de Satan. Il est intéressant de constater que Siegfried Kracauer, après s'être évertué à démontrer violemment dans *From Caligari to Hitler* que les films allemands des années vingt étaient des œuvres malsaines, a fait l'apologie du réalisme cinématographique dans son livre, *Theory of*

Film, qu'il a tenu à sous-titrer ainsi : *The Redemption of Physical Reality*.

Ce n'est pas un hasard si Brecht, le théoricien et l'artiste de la distanciation, est allemand. Il aurait perçu au cœur de sa culture germanique une propension au face-à-face qui n'arrive pas à se ménager des intermédiaires et qui risque toujours de basculer dans le drame²³.

S'il est vrai, au bout du compte, que l'on peut jusqu'à un certain point expliquer la désespérance mortelle du cinéma expressionniste allemand par l'absence de distance entre le réel et les individus qui y sont confrontés, il n'est pas moins vrai que l'euphorie exacerbée qui s'exprime dans le prototype du cinéma nazi, *Le Triomphe de la Volonté*, est secrétée par la même absence de distanciation. Par ailleurs, et il n'est pas inopportun de le noter, il y a autant de différence entre un film néo-réaliste italien et un film expressionniste allemand qu'il y en a entre le fascisme italien et le nazisme allemand. En comparaison du nazisme, le fascisme donne l'impression d'un mélodrame. « Si l'on prend le fascisme italien comme critère, écrit Walter Laqueur²⁴, le nazisme fait l'effet d'une aberration ; ses effets et son radicalisme sont typiquement allemands plutôt que fascistes ».

Visionner *Le Triomphe de la Volonté*, avons-nous dit, après une rétrospective des films expressionnistes de Lang et de Murnau fait l'effet d'un choc. Il faut s'entendre. Le choc, en effet, est considérable. Nous assistons à un retournement radical de situation. L'individu qui reculait dans l'ombre avance désormais dans la lumière. Mais ce n'est pas un choc culturel. Car nous sommes devant le même inéluctable face-à-face. Nous assistons simplement à une illusion d'optique. Ce qui était à l'envers semble se mettre à l'endroit. Riefenstahl admirait Lang, le Lang des *Nibelungen*, mais son optimisme était aussi démesuré que l'était le pessimisme de son maître. Dans *Le Triomphe*, l'Allemand vire son complexe d'infériorité en complexe de supériorité. Son double qui le poursuivait pour le vampiriser rentre ses griffes et, comme par magie, se métamorphose en son double bénéfique, son sauveur qui lui tend la main pour le faire émerger de l'abîme. Le Führer que l'Allemagne du Triomphe regarde de son œil de somnambule est le double véritable de l'Allemagne réelle. *Le Triomphe de*

la Volonté n'est pas un film de fiction mais un film documentaire et les caméramen de Riefenstahl n'ont fait que « xéroser » le réel. Le Führer n'est pas le double écranique ou métaphorique de l'Allemagne, son Méphistophélès ou son Nosferatu que l'art pouvait se payer le luxe de sublimer, mais sa réalité historique dans toute son horreur.

Et le cinéma allemand contemporain ?

N'est-il pas aussi expressionniste que celui de ses « grands-pères », Lang et Murnau ? Revoyons le regard de Klaus Kinski, dans *Aguirre La Colère de Dieu*, ce regard qui fixe les hommes, les femmes, la nature sauvage sans les voir, parce qu'il « voit », au-delà, l'horreur qui le fascine et le terrorise à la fois et qui, en finale, va le vampiriser. Jamais, à aucun moment, dans ce film étrange, l'ennemi, l'Indien aux flèches empoisonnées, ne sera vu ni par nous, spectateurs, ni par les explorateurs dans l'écran. C'est le monde extérieur, en tant que tel, qui est monstrueux et qui attend dans l'ombre le moment propice pour nous dévorer un à un. L'espace vampirisant de Murnau fascine Herzog qui a voulu, finalement, respectueusement, refaire image par image *Nosferatu*. Et pourtant, c'est Lang qui est son père idéologique ; ses personnages, comme ceux de Lang, luttent stoïquement, dans un univers où il ne reste plus à l'homme inexorablement condamné à être écrasé que le geste noble, héroïque, mais désespéré.

C'est également Lang et Murnau qui hantent le cinéma de Fassbinder²⁵. L'espace-piège dans ses films n'en finit plus de fondre sur l'homme pour l'étouffer. Dans *Désespoir*, l'environnement de Hermann éclate en morceaux qui se postent comme autant de guetteurs tout autour de lui. Mais, en même temps, ces morceaux de réel ne sont plus que des éclats de verre kaléidoscopiques qui lui renvoient son image monstrueuse comme s'il se déplaçait à l'intérieur d'une galerie de miroirs déformants. Pourtant, le film le plus désespéré de Fassbinder et également le plus proche de l'esthétique de la désespérance de Lang et de Murnau n'est pas *Désespoir*. C'est *Berlin Alexanderplatz*. Ce film-fleuve de seize heures confine à l'esthétique de la torture. En adaptant l'œuvre célèbre de Döblin, le cinéaste Fassbinder n'a pas retenu la

diégèse ouverte qui la caractérise et qu'on a souvent rapprochée de celle de Joyce. Il a voulu suivre son Biberkopf, pas à pas, pour ne perdre aucun instant de sa longue et douloureuse existence. Et les plans de couleur rouge et noire qui se déroulent sur l'écran donnent l'image du sang qui coule goutte à goutte de l'inguérissable blessure de la vie. Si jamais le terme de film noir peut s'appliquer à une œuvre c'est bien à ce *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder où le monde extérieur est un cloaque qui enferme, enserre l'homme et le prend à la gorge. Le plus étrange, c'est que Franz Biberkopf réussit à se maintenir en vie au cœur de cet univers monstrueux. C'est que cette vie falote qui est la sienne, ce spot lumineux qui scintille faiblement, qui s'évanouit presque pour reprendre par miracle ses pauvres couleurs — et qui joue ce jeu-là, indéfiniment, pendant seize heures d'affilée —, entretient de mystérieux échanges avec l'obscurité qui l'entoure de toutes parts.

Il y a un plan, dans *Les Années de Plomb* de Margarethe von Trotta, qui me paraît révélateur du cul-de-sac dans lequel est enfermé le cinéma de la RFA et que j'aimerais analyser au terme de ce travail. Il s'agit d'un plan en « reaction shot » de la gardienne de prison qui assiste aux entretiens qui ont cours entre sa prisonnière, Marianne, et la sœur de celle-ci, Juliana, qui vient la visiter régulièrement. C'est la sixième visite de Juliana à sa sœur, (Marianne est incarcérée pour actes terroristes contre le gouvernement en place). Les deux sœurs, comme à leur habitude, en viennent vite aux reproches et à l'engueulade. Soudain, la sœur visiteuse dit à sa sœur terroriste : « Il y a quarante ans tu aurais été dans les jeunesses hitlériennes ». À ces mots, la prisonnière frappe sa sœur au visage. C'est ici qu'apparaît — comme s'il était brusquement projeté dans l'écran par la force centrifuge de la gifle — ce plan de la gardienne qui nous intéresse. Le plan est court, trois secondes. On reconnaît la garde-chiourme qu'on nous avait montrée auparavant, guidant la visiteuse vers le parloir de la prison, mais surtout que la caméra avait pointée à trois reprises lors des entrevues antérieures des deux sœurs. Mais, jusque-là, les plans de la gardienne avaient été des plans de « reaction shot » intégrés à l'événement en cours : les trois plans la concernant, pendant les entrevues notamment, venaient soit concrétiser les propos accusateurs de Marianne sur la torture morale qu'elle subissait (deux plans coupés à la

poitrine de trois secondes chacun), soit recueillir sa désapprobation au comportement des deux sœurs échangeant leur chandail (un plan de demi-ensemble de trois secondes également). Or, le plan de la gardienne qui vient se loger après la gifle est d'une autre nature. S'il ne dure pas plus que trois secondes tout comme les trois autres plans déjà notés, au niveau de la structure il quitte la diégèse et s'autonomise. La gardienne est cadrée à la taille dans sa robe noire, elle apparaît légèrement à gauche de l'écran, solidement campée comme un cerbère devant l'énorme porte brune en forme gothique de la prison ; elle ne regarde pas les deux sœurs, son regard est de biais et sur son visage s'esquisse un sourire inquiétant. Ce plan de la gardienne est le dernier qu'on verra d'elle. C'est surtout le plan qui donne sens à tous ceux qu'on a vus d'elle jusqu'ici. Il ne s'agit plus de cette gardienne néo-réaliste, un peu corpulente, qui surveille ce lieu carcéral concret où est retenue prisonnière cette terroriste qui a nom Marianne et qui subit une torture morale bien précise. Derrière la porte brune se cache l'horreur du camp de concentration ; la femme habillée de noir renvoie aux surveillantes en uniformes nazis qu'on a entrevues, quelques séquences auparavant, dans un extrait de l'intolérable *Nuit et Brouillard* de Resnais ; sur le visage de la femme, le sourire énigmatique et le regard insondable disent la signification ultime de la violence d'une gifle.

Ce type de plan, dans sa connotation expressionniste, se retrouve disséminé à travers le film de von Trotta, notamment dans les huit flash-back qui le scandent de part en part. Il se manifeste de façon particulièrement claire dans le flash-back du repas de famille, à une époque où les deux sœurs sont encore adolescentes. Le père se met en colère contre Juliana qui a osé contester son autorité. Son visage courroucé est isolé du contexte ambiant et cadré en gros plan, ses yeux fixent un long moment un lieu imaginaire au-dessus et au-delà de sa fille, pendant qu'il hurle : « Dehors ! Va manger dehors ! » Puis, gêné et comme s'extirpant d'un état second qui l'avait un instant possédé, il baisse la tête vers la réalité de la table.

« Tu as piégé la langue allemande », dit l'accusateur de Hitler à la fin du film de Syberberg, *Hitler, un Film d'Allemagne*. « Tous ces mots qu'on n'ose plus employer : peuple, nation,

autorité, fierté nationale...» Que dire de la multitude des images qui sont devenues des pièges et sur lesquelles les caméras de la RFA n'arrivent plus à se poser sans faire surgir l'horreur innommable ? Au temps de la République de Weimar, les cinéastes allemands les plus sensibles avaient déjà capté sur leur pellicule les signes avant-coureurs de l'Apocalypse. Et les caméramen du Troisième Reich, croyant reproduire la réalité claire et nette qu'ils avaient enfin devant les yeux, n'aboutirent qu'à la réalisation du plus expressionniste film de fiction de l'Allemagne. Cette « Allemagne d'hier et de demain, jamais d'aujourd'hui ».

Université Laval

Notes

¹ André Glucksmann, *Les Maîtres Penseurs*, Grasset, 1977.

² Charles Jameux, *Murnau*, Éditions Universitaires, 1965, p. 47.

³ *From Caligari to Hitler*, London, Dobson, 1947.

⁴ Lotte Eisner, *L'Écran Démoniaque*, Le Terrain Vague, 1965, p. 17.

⁵ Il est intéressant de noter que le cinéma américain, pour sa part et pendant la même période, renvoyait dos à dos et le cinéma allemand et le cinéma russe. L'Amérique qui se sentait envahie par le machinisme avait tendance à faire marche arrière et à privilégier, dans ses films, les valeurs humanistes mises en danger par l'industrialisation des villes. D'ailleurs, la crainte de l'automate a toujours existé dans la production cinématographique américaine. La Russie qui croulait sous le poids du sentimentalisme et de l'archaïsme aspirait, à l'inverse de l'Amérique, à l'industrialisation et magnifiait la machine. Quant à l'Allemagne, sentant venir la machine, elle fut prise de panique ; elle ne pouvait se payer le luxe de tabler sur elle comme le faisaient les Russes, ou encore de s'installer solidement sur la nature humaine rousseauiste comme le faisaient les Américains.

⁶ Jameux, *op. cit.*, p. 21. Également, Bouvier et Leutrat, *Nosferatu*, « Cahiers du cinéma », Gallimard, 1981, ch. 3.

⁷ Éric Rohmer a dénombré 56 objets dans le *Faust* de Murnau dont 30 sont lumineux, in *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, 10/18, 1977, p. 79.

⁸ Stan Brackage, *Biographie Filmique*, in Bouvier et Leutrat, *Nosferatu*, *op. cit.*, p. 70.

⁹ Dans son analyse de *Nosferatu*, Charles Jameux écrit : « Il semble que pour l'Allemand le côté démoniaque d'un individu comporte forcément un contrepoint bourgeois », *op. cit.*, p. 45.

¹⁰ « Nous retrouvons, écrit Rohmer, l'idée de mondes emboîtés les uns dans les autres, la ville dans la maison, la maison dans la ville, la chambre dans

la maison, la commode dans la chambre, le coffret dans la commode, le collier dans le coffret», *op. cit.*, p. 64.

- ¹¹ Pour plus de précisions à ce propos, nous renvoyons à notre texte, *Un même schéma industriel pour tous*, in *Dérives*, Messageries Littéraires, n° 20-21, Montréal, 1979, p. 20.
- ¹² André Glucksmann, *op. cit.*, p. 52.
- ¹³ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.
- ¹⁴ *Op. cit.*, p. 52.
- ¹⁵ *Op. cit.*, p. 56.
- ¹⁶ P. Antoine, *La maison, image de l'homme*, in «Études», Paris, octobre 1964.
- ¹⁷ Cette expression est de Hermann Bahr, elle est citée par Denis Bablet dans son article, *L'Expressionnisme à la scène*, in *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1971, p. 193.
- ¹⁸ Universal Film A.G.
- ¹⁹ Spring 1979, vol. 20, n° 1.
- ²⁰ Steve Neale s'inspire de *La Théorie du Nuage* de Hubert Damish, Paris, 1972 : le nuage qui donne à voir « des formes qui masquent un espace infini et en même temps dévoile (signifie) l'infini qu'elles masquent ».
- ²¹ Leni Riefenstahl a réalisé, en 1938, le grand film documentaire, *Olympia* (Les Dieux du Stade), pour magnifier les jeux olympiques de Berlin. Or, la structure fascinante-fascisante du regardant/regardé que l'on y retrouve est celle-là même qu'ont utilisée les techniciens de ABC pour glorifier la performance des athlètes américains.
- ²² C'est le titre d'un livre de Lionel Richard, coll. 10/18, 1976.
- ²³ Lionel Rothkrug, in *Historical Reflexions/Réflexions historiques*, tome VII, n° 1, Spring/printemps, 1980, University of Waterloo. Le professeur Rothkrug a étudié 875 lieux de pèlerinage dans l'Allemagne d'avant la Réforme luthérienne. Or, il constate d'une part que dans le nord et l'est de l'Allemagne les sanctuaires étaient beaucoup moins nombreux que dans le reste du pays (178 comparativement à 697 dans le sud et l'ouest) et d'autre part que la majorité de ces sanctuaires n'étaient pas dédiés à des saints locaux. On y vouait un culte au Christ ou à la Vierge. Ces données, ajoutées à plusieurs autres qui vont dans le même sens, servent à Rothkrug pour affirmer sans ambage ce qui suit : les Allemands du nord de l'Allemagne étaient Luthériens avant la lettre ; ils se sont habitués à communiquer avec Dieu sans intermédiaires, dans le face-à-face ; l'autorité pour eux est empreinte d'un caractère sacré, artificiel et inquiétant.
- ²⁴ *Fascism, the Second Coming, Commentary*, Feb. 1976, p. 57.
- ²⁵ Thomas Elsaesser, *Lili Marleen : Fascism and the Film Industry*, in *October*, 21, Summer 1982, p. 140.